Uzorci i životni putevi tkanina ručno tiskanih blokovima: kreativnost i zajedništvo u radu ženskih dizajnerica dvadesetog stoljeća

Alicia Mihalić
Samostalni istraživač, Zagreb, Hrvatska
*Dopisni autor: mihalic.alicia@gmail.com

Prispjelo: 18. siječnja 2025.
Prihvaćeno: 25. ožujka 2025.
UDK 677.027.511

Ovaj je rad licenciran pod licencom
Creative Commons Attribution 4.0 International License

Izvorni znanstveni rad**

Unutar okruženja sve više dominantne strojno tiskane proizvodnje velikih razmjera, međuratni zaokret k ručno tiskanom tekstilu naglasio je podobnost tekstilnih površina za izravnu primjenu načela moderne umjetnosti koja su, popraćena visokom razinom obrtničkog umijeća, integrirala uloge dizajnera i izrađivača. Osmišljene kao tekstil za interijer i odjeću, tkanine tiskane drvenim i linoleumskim blokovima osobito su se istaknule kao primjer kreativnog rada žena koje su procese dizajniranja i tiskanja osmislile kao neodvojive aktivnosti kroz koje su jedinstveno i intrigantno osmišljeni tekstilni uzorci artikulirali svijest o njihovoj svakodnevnoj i utilitarnoj funkcionalnosti. U tome smislu, proizvedene u neovisnom i prisnom okruženju radionica koje su potvrdile ulogu zajednice i razmjene ideja u razradi dizajnerske metodologije, navedene su tkanine omogućile neposredno istraživanje apstraktnih kompozicija i figurativnih prikaza, sažimajući jednostavnost tradicionalne tehnike u prikazu životnih i inovativnih motiva. Kako bi se istražila sposobnost ručno tiskanog tekstila za prelaženjem granica između likovne umjetnosti i umjetničkog obrta te za istodobnim obuhvaćanjem estetskih i funkcionalnih kvaliteta, rad će dinamične izraze ženskih dizajnerica dvadesetog stoljeća smjestiti unutar eksperimentalnih i utjelovljenih konteksta procesa tiskanja blokovima i pozicionirati njihove aktivnosti na razmeđe individualnih i kolektivnih praksi.

Ključne riječi: *tekstilni tisak blokovima; ženske dizajnerice; modernizam; umjetnost; obrt; ručna izrada*

Original scientific paper**

Patterns and Lives of Hand Block-Printed Textiles: Creativity and Community in the Work of Twentieth-Century Women Designers

Within an environment increasingly dominated by mechanised, large-scale production, the interwar turn to hand printed textiles highlighted the aptness of textile surfaces to accommodate a straightforward application of modern art principles that, accompanied by a high level of craftsmanship, integrated the designer and maker. Created as both interior and dress fabrics, wood and linoleum block-printed textiles particularly exemplified the creative work of women who devised their designing and printing processes as inseparable activities through which unique and captivating engagements with textile patterns articulated an awareness for their quotidian and utilitarian functionality. In this sense, produced in independent and intimate workshop settings that affirmed the role of community and exchange in the development of design methodology, the fabrics allowed for an unmediated exploration of abstract compositions and figurative representations, encapsulating the simplicity of a traditional craft through the display of vivacious and innovative motifs. By examining the ability of hand printed textiles to transgress the boundaries between fine art and craft as well as to encompass aesthetic and functional qualities, the paper will situate the dynamic expressiveness of twentieth-century women designers within the experimental and embodied contexts of block-printing processes and position their activities at the intersection of individual and collaborative practices.

Keywords: *block-printed textiles; women designers; modernism; art; craft; handmade*

**Izlaganje na 17. znanstveno-stručnom savjetovanju „Tekstilna znanost i gospodarstvo”, 28. siječnja 2025., Zagreb, Hrvatska

1. Integracija procesa i kreativna kontrola

Osvrćući se na pokret modernog tekstilnog dizajna godine 1926. u eseju naslovljenom *Modern English Textiles*, slikar i graver Paul Nash (1889.-1946.) njegovu je pojavu povezao s obnovljenim zanimanjem za umjetnost graviranja drva [1] kao izravne i jednostavne prakse sa „skulpturalnim karakterom“ [2]. Ostvarene primjenom tehnike ručnog tiskanja blokovima, tkanine na koji se poziva Nash predstavljale su rezultat neposrednije uključenosti u procese dizajniranja i izrade. Kao takav, njihov se razvoj tijekom 1920-ih godina materijalizirao u suprotnosti s prevladavajućom, visoko mehaniziranom tehnikom tiskanja valjcima koja je odražavala inovacije devetnaestog stoljeća i omogućila proizvodnju velikih količina tkanina brzom primjenom uzoraka. Dok je britanski tekstilni dizajn nastavio razrađivati teme popularne 1890-ih [3], neposredno prije Prvog svjetskog rata, istraživanje kreativnog potencijala tiskanja blokovima u radu europskih kontinentalnih umjetnika prelazilo je granice između umjetnosti i umjetničkog obrta, revalorizirajući ulogu tekstila kao valjanog medija za interakciju s modernim estetskim teorijama i stilskim usmjerenjima. Pripisani japanskim drvorezima i tehnici katagami, tradicijskim cvjetnim ornamentima i didaktičkim publikacijama o pojednostavljenju prirodnih oblika u geometrijske ornamente [4], raznobojni blokovima tiskani uzorci Wiener Werkstätte potaknuli su Paula Poireta (1879.-1944.) da godine 1911. utemelji Atelier Martine, objedinjujući kolaborativni model radionice i predanost uzdizanju primijenjenih umjetnosti s težnjom da njezin pristup transponira u okruženje koje potiče nesputano kreativno djelovanje. U skladu s tadašnjim zanimanjem za nezapadnjačku i narodnu umjetnost, Poiret je zaposlio mlade neobučene žene radi osmišljavanja smjelih i naivnih uzorke te je inspiriran ilustracijama i drvorezima Raoula Dufyja (1877.-1953.) od slikara naručio niz ručno tiskanih tkanina koje su, proizašavši iz estetike fovizma, u svojoj jednostavnosti i spontanosti nastavile izražavati paralele s umjetnikovim drvorezima [5].

Napredan i radikalan pristup artikuliran živošću tiskanog i tkanog tekstila te sagova i veziva Omega radionice (Omega Workshops) koju je godine 1913. osnovao umjetnički kritičar Roger Fry (1866.-1934.) odražavao je Fryjev entuzijazam prema postimpresionizmu i mogućnostima zamijećenima u modelu Poireta [5], kao i namjeru da se, kako je istaknuo u predgovoru kataloga Omega radionice, „zadrži spontana svježina primitivnog ili seljačkog rada uz istodobno zadovoljavanje potreba i izražavanje osjećaja modernog kultiviranog čovjeka“ [6]. Iako je Fry uzdizao vrijednosti tradicionalnog ručnog rada i umjetničke proizvodnje svakodnevnih predmeta u odnosu na strojno izrađene proizvode, Omega kolektiv likovnih umjetnika delegirao je izradu tkanina vanjskim proizvođačima, prepuštajući tisak drvenim blokovima tvrtki u Francuskoj [7,8]. U tu svrhu, pripisujući podrijetlo modernog tekstilnog pokreta Omega radionici, kako bi se povezale odvojene pozicije umjetnika i obrtnika, Nash je pozvao na dodatno razmatranje materijalnih aspekata koji su pratili umjetničku izradu predmeta, ističući kao ideal praksu „dizajnera-obrtnika ili obrtnice koja samo jednom zagrize u trešnju“ [1]. Nashove ideje vezane uz postignuća malih, neovisnih tekstilnih radionica odražavale su filozofiju *Arts and Crafts* pokreta, zalaganje za predindustrijske metode rada i objedinjenje dizajnera i izrađivača [9]. Ipak, imajući na umu da su neki od prvih *Arts and Crafts* dizajnera, uključujući Williama Morrisa (1834.-1896.) koji je sam proučavao graviranje drva te bojadisanje i tiskanje tekstila, izvođenje svojih uzoraka povjeravali profesionalnim obrtnicima i komercijalnim tvrtkama, obrtnički pokret 1920-ih, kako je istaknula Tanya Harrod, sa svojom se snažnom sklonošću k najjednostavnijim alatima i izravnim procesima kao i jasnim suzdržavanjem od industrijskih načina proizvodnje razvio u "užu pojavu od *Arts and Crafts* pokreta prethodnoga stoljeća" [10].

Odajući priznanje temeljitoj prirodi „potpuno autografskog“ pristupa tekstilnom dizajnu, Paul Nash osobito je visoko cijenio „rad skupine umjetnika, od kojih je redom riječ o ženama, koje dizajniraju i graviraju vlastite blokove te same bojadisaju i tiskaju materijale“ [11], naglašavajući pritom postignuća Phyllis Barron (1890.-1964.) kao „idealne radnice“ zajedno s onima Dorothy Larcher (1884.-1952.) i Enid Marx (1902.-1998.). Pojavljujući se u kontekstu modernizma, kako ukazuje Deborah Cherry, povijesni zaokreti mogu biti obilježeni različitim značenjima, mogućnostima i strategijama. Sa svojom sposobnošću izražavanja u vidu oživljavanja stila, očuvanih artefakata ili pak ponovnog uvođenja „forme proizvodnje kao što je obrt“ [12], povijesni zaokreti nikada ne ponavljaju prošlost, već je rekontekstualiziraju unutar svrhe koja služi sadašnjosti, pojavljujući se često kao tendencije duboko isprepletene s diskursima autentičnosti i identiteta kao „oznake solidarnosti ili oznake otpora“ [13]. Međuratno oživljavanje tradicionalnog obrta ručnog tiskanja blokovima predstavljalo je rezultat izrazito eksperimentalnih nastojanja kojima su ove i druge žene objedinile niz haptičkih procesa popraćenih povećanom pozornošću k individualnim materijalnostima koje okružuju odabir alata, bojadisanje i prepoznavanje potencijala tekstilnih površina. Kao rezultat toga, njihov doprinos vidljivosti tekstilnog medija u kontekstu modernizma ističe primjer uzajamnosti dijaloga između prakse i diskursa, kao i između složene isprepletenosti njiho-

vih umjetničkih pozadina. Za razliku od komercijalne tehnike tiskanja valjcima koja je ovisila o proizvodnji i prodaji znatnih količina tkanina kako bi se povratila financijska ulaganja, ručno tiskanje blokovima predstavljalo je jeftinu aktivnost u vidu opreme, resursa i prostora koja je uz mogućnost nadgledanja cjelokupnog procesa i proizvodnje manjih količina prilagodljivih uzoraka bila osobito dostupna ženama. Na taj način, ručno tiskani tekstil otkriva specifičnu sposobnost rasvjetljivanja osobnih okolnosti niza žena čije su prakse svladavale izazove složenih međuratnih i poslijeratnih okruženja - od Barron i Larcher kao diplomantica likovne umjetnosti, do ženskih dizajnerica koje su vještine graviranja stekle na Central School of Arts and Crafts u Londonu, članica umjetničkih kolektiva poput Folly Cove Designers iz države Massachusetts te umjetnica i „nekvalificiranih" radnica koje su se s njegovom društvenom dimenzijom susrele u doba Velike gospodarske krize u okviru New Deal programa.

2. Empirijska metodologija tiskanja blokovima

Pristupi ručnom tiskanju blokovima razvijeni u radu ženskih dizajnerica nude neprocjenjiv uvid u temeljnu ulogu autentičnosti i inventivnosti duboko usađenu u isprepletenost njihovih istraživačkih i umjetničkih procesa te procesa formiranja znanja. Nakon što je godine 1905. za vrijeme pohađanja satova umjetnosti u Francuskoj dobila zbirku starih drvenih blokova, Phyllis Barron počela je s entuzijazmom istraživati njihovu primjenu na tekstilu te stjecati praktične vještine izvan okvira formalnog slikarskog obrazovanja stečenog na Slade School of Fine Art u Londonu. Prema njezinim riječima, navedena se institucija strogo priklanjala tradicionalnoj dihotomiji između umjetnosti i obrta te bi ona u slučaju „bilo kakvih prijedloga za bilo što nalik tekstilnom tisku", bila „odmah odbijena". U tu se svrhu, neposredno prije Prvog svjetskog rata, Barron obratila muzejima, a potom i Uredu za patente, gdje je pronašla detaljne opise sastojaka i procesa bojadisanja te je nastavila istraživati u knjižnicama, otkrivajući znanstvene spoznaje prikupljene u kasnim osamnaesto- i devetnaestostoljetnim priručnicima o filozofiji postojanosti boje, bojadisanju i tiskanju platna. Kao što navodi u svojem živopisnom autobiografskom predavanju *My Life as a Block Printer* održanom u Dartington Hallu godine 1964., Barron je učila eksperimentirajući, pokazujući visoku razinu ustrajnosti i odlučnosti u savladavanju tehnike bojadisanja i urezivanja uzoraka u blokove. Unatoč početnim neuspjesima, uspjela je raščlaniti indigo dušičnom kiselinom (sl.1), postići crnu kombiniranjem otopine željeza i hrastove šiške kao nagriznog bojila, dobiti smeđu iz katehua i žutu od hrđe – recepturu koju je otkrila u suvremenoj knjizi o biljnim bojilima tkalje Ethel Mairet (1872.-1952.). Koristeći ogrjevno drvo, Barron je godine 1915. osmislila svoj prvi dizajn nazvan *Log*, oslanjajući se na samu strukturu drva kao uzorka te je, uz drvo i linoleum, nastavila pribjegavati tiskanju starim francuskim i ruskim blokovima i svakodnevnim predmetima kao što su valoviti karton, gumene prostirke i rezači tijesta [14]. Zajedno sa slikaricom Dorothy Larcher koja joj se godine 1923. pridružila nakon što se s tiskanjem platna upoznala za vrijeme života u Indiji, Barron je postavila visoki standard umjetničkog obrta u realizaciji profinjenih tkanina koje su privukle niz klijenata, uključujući imućnog Hugha Grosvenora (1879.-1953.), drugog vojvode od Westminstera, koji je postao jedan od najvećih naručitelja njihova rada.



Sl.1 *Scallop*. Tkanina ručno tiskana blokovima, plavo i bijelo platno, Phyllis Barron i Dorothy Larcher, 1920e-1940e, T.74.242.a, Collections of the Crafts Study Centre, University of the Creative Arts

Osobni narativi koji okružuju njezino bavljenje tehnikom naglašavaju važnost preusmjeravanja fokusa s gotovog predmeta na proizvodni proces i, sukladno tome, čitanja kreativnosti sadržane u ručno tiskanom tekstilu prema „naprijed", kao što obrazlaže Tim Ingold u svojem eseju *The Textility of Making* [15]. To jest, poimanja kreativnosti kao „improvizacije" umjesto „inovacije" [16], pristupajući joj kao generativnoj aktivnosti u smislu koje proizvođači „ne nameću formu materiji koliko okupljaju različite materijale i kombiniraju ili preusmjeravaju njihov tijek u iščekivanju onoga što bi se moglo pojaviti" [15]. Paralelno sa širenjem svoje studijske prakse, Barron i Larcher godine 1925. zaposlile su kao vježbenicu Enid Marx, koju su sposobnosti razvijene u tehnici graviranja drva pripremile za savladavanje vještine urezivanja blokova za potrebe uzorkovanja

tekstila. Školovana kao slikarica na Royal College of Art, Enid Marx bila je učenica Nasha te je prethodno studirala kaligrafiju i dizajn tekstila na Central School of Arts and Crafts. U skladu s filozofijom *Arts and Crafts* pokreta i njezinog prvog ravnatelja arhitekta Williama R. Lethabyja (1857.-1931.), navedena je ustanova podupirala integraciju dizajna i proizvodnje te je odigrala važnu ulogu u međuratnom oživljavanju graviranja drva. Iako njezin nastavni plan nije nudio stjecanje praktičnih vještina u tekstilnom tisku blokovima [17], pristup Noela Rookea (1881.-1953.) promicao je novo razumijevanje autografske prirode graviranja drva i međuovisnosti dizajna i izvedbe [18], što je neke od studentica potaknulo da svoje znanje primijene unutar tekstilnog medija. Nakon školovanja na Central Schoolu i Sladeu, Elspeth Little (1898.-1991.) svoje je prve pokuse počela provoditi u kazališnoj radionici Fraser, Trelevan i Wilkinson godine 1923. gdje je uzorke konstruirala uz pomoć šablona i ručnog oslikavanja, prije nego što se okrenula tiskanju drvenim i linoleumskim blokovima, oslanjajući se na hladna i vruća bojila i uzorkovanje tintom te upuštajući se u dugotrajan proces kuhanja šafrana kako bi proizvela žute tonove [19]. Na poticaj Paula Nasha, Little je godine 1926. u modernom okruženju londonskog Beauchamp Placea otvorila trgovinu Modern Textiles, s namjerom promicanja ručno izrađenih proizvoda i tkanina za odjeću i namještaj koje su proizvodili umjetnici, a čija se estetika i originalnost izričaja razlikovala od ponavljanih oblika strojne proizvodnje [20]. Trgovina Modern Textiles najvećim je dijelom bila opskrbljivana tkaninama izrađenima u radionici Footprints, koju su godine 1925. uz potporu Celandine Kennington (1886.-1975.) osnovale Little i njezina bivša suradnica Gwen Pike (1882.-1929.), diplomantica Birmingham Central School of Art. Osim uzoraka koje su dizajnirale Little i Pike, radionica Footprints tiskala je radove likovnih umjetnika poput Erica Kenningtona (1888.-1960.), supruga Celandine Kennington, i Normana Wilkinsona (1878.-1971.) te je zapošljavala studentice umjetnosti uključujući Joyce Clissold (1905.-1982.) koja se radionici pridružila kao učenica Noela Rookea i njezino upravljanje preuzela 1929. pretvorivši je u uspješnu djelatnost. Naziv radionice proizlazi iz metode pri kojom se pritisak na blokove vršio stopalima u svrhu prenošenja dizajna na tkaninu [21]. Time se posebno ističe performativni aspekt ručnog tiskanja blokovima, sporog i zahtjevnog procesa koji se, kako je opisala Marx prisjećajući se aktivnosti koje su se provodile u radionici Barron i Larcher, sastojao od više faza miješanja, pranja, ispiranja i glačanja [22] koje je trebalo dovršiti prije urezivanja blokova i prijenosa dizajna, obično izvedenog udaranjem bloka donjim krajem ručke čekića (sl.2).



Sl.2 Fotografija interijera radionice Barron i Larcher, Hambutts House, Painswick, 1930-e, 2003.52.16, Collections of the Crafts Study Centre, University of the Creative Arts

Među nizom procesa kojima su dizajnerice ostvarivale kontakt s materijalnim svijetom kako bi konstruirale fizikalnost svojih blokovima uzorkovanih tekstilnih površina, pristup sličan radionici Footprints moguće je uočiti u radu Folly Cove dizajnerskog kolektiva koji je, aktivan kao pretežno ženska skupina u Gloucesteru, u državi Massachusetts, između 1941. i 1969. godine, razvio vlastitu metodu realizacije uzoraka ostvarenu skakanjem na rezbareni linoleum (sl.3).



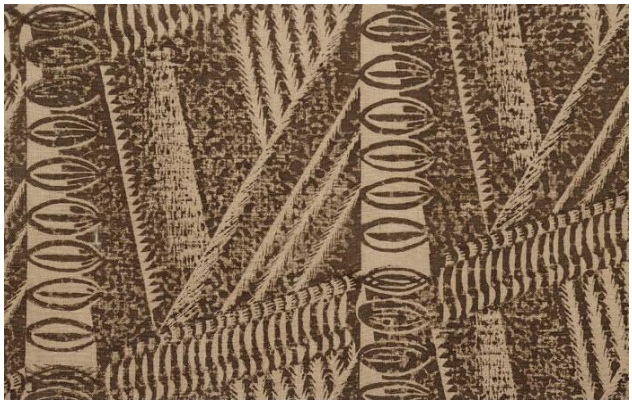
Sl.3 Aino Clarke skače na blok radi prijenosa otiska na tkaninu, 1948. Iz serije "The Making of a Block Print," fotografirala Gerda Peterich, Cape Ann Museum Library & Archives, Gloucester, Massachusetts

Zbog fizički zahtjevne prirode procesa, krajem 1940-ih, kolektiv se okrenuo ručnim prešama koje su omogućile ravnomjeran pritisak i osigurale visokokvalitetan tintom otisnut dizajn. Potaknuta susjedskom razmjenom glazbene i likovne poduke, autorica dječjih knjiga i ilustratorica Virginia Lee Burton Demetrios (1909.-1968.) objedinila je u grupi Folly

Cove Designers raznoliku skupinu umjetnica, žena iz radničke klase i kućanica bez prethodnog umjetničkog obrazovanja koju je okupila želja za artikuliranjem kreativnog izričaja u okviru zajednice [23]. Zajedno s ranije spomenutim dizajnericama koje su svoje prakse ručnog tiskanja blokovima smjestile unutar vlastitog životnog prostora, okolnih prostorija ili malih radionica, članice Folly Cove grupe izrađivale su tkanine u kontekstu vlastitog doma, u kuhinjama, podrumima i štagljevima, čime su učinkovito prevladavale granice između kućanskih obaveza i odgoja djece te kreativnih aktivnosti smještenih unutar izrazito osobnog i domaćeg okruženja.

3. Struktura, potrošnja i vidljivost ručno tiskanih tkanina

Sa svojim neo-primitivističkim obilježjima, tkanine koje su dizajnirale Barron, Larcher i Marx pojavile su se u suprotnosti s profinjenijim i formalnijim tkaninama *Arts and Crafts* pokreta [10]. Oslanjanje na prirodna bojila u pogledu metoda pozitivnog tiska te jetkanja rezultiralo je pretežno monokromatskim uzorcima suptilnih tonova, dok je njihova nesavršena prošarana tekstura postignuta zgušnjavanjem boje gumom pridonijela osebujnoj modernističkoj estetici osmišljenoj vještim raspoređivanjem ponavljanih elemenata. Neprocjenjiv arhivski izvor za rekonstrukciju povijesti rada Barron i Larcher predstavljaju dva sveska uzoraka koje je zajedno s Phyllis Barron objedinio njezin prijatelj, bakrorezac i grafičar Robin Tanner (1904.-1988.). Sačuvani u zbirci Crafts Study Centrea u Farnhamu navedeni izvori pružaju pregled opisa metoda, bojila, alata i materijala korištenih u konstrukciji pojedinih motiva, kao i detaljan uvid u etape i raznolikost njihove izvedbe. S izuzetkom slojevitog tiskanja i složene višestruke primjene blokova, Barron i Larcher svoje su uzorke tiskale jednim blokom na podlogama kao što su pamuk i lan, svila, baršun, organdi i vuna. Funkcionalnog karaktera, njihove su tkanine služile praktičnim potrebama te su se krojile u šalove, odjeću, jastuke, presvlake i zastore namijenjene, između ostalima, Senior Common Room Girton Collegea, katedrali u Winchesteru i Povijesnom društvu u Chelseaju [14]. Iako se sklonost apstraktnim geometrijskim uzorcima može zamijetiti među ranim eksperimentima Phyllis Barron, dok prvi blokovi Dorothy Larcher poput *Old Flower* i *Basket* otkrivaju prisustvo naturalističkih oblika, većina kronološki sakupljenih radova izostavlja pripisivanje autorstva, otkrivajući umjesto toga, kako naglašava Tanner, „harmoniju stava“ [24]. Usvajajući znanje promatranjem, Enid Marx pokazala je sklonost k biljnim i mineralnim bojilima prošarane teksture. Djelujući u vlastitom studiju od 1927. godine pronalazila je nadahnuće u kubističkom i nadrealističkom slikarstvu uz daljnji utjecaj nezapadnjačkih izvora, poput pacifičkih tapa tkanina izloženih u postavu British Museuma [22]. Konstruirane putem manje fluidnih uzoraka, kompozicije Enid Marx često usmjeravaju fokus prema pojedinačnom bloku i time postižu fragmentiraniji izgled u kombinaciji s pojačanim kontrastima između svjetlosti i tame, što je osobito zamjetljivo u dizajneričinim radovima izvedenima otopinom željeza na lanenom platnu (sl.4).



Sl.4 *Underground*. Uzorak tekstila tiskanog blokom, smeđa i prirodna, Pozitivni otisak na platnu uronjenom u otopinu željeza i hrastove šiške, Enid Marx, 1930-e, TS.76.9, Collections of the Crafts Study Centre, University of the Creative Arts

Smještene unutar širih društvenih i ekonomskih struktura, utilitarne biografije [25] tkanina ručno tiskanih blokovima artikuliraju njihovu potrošnju u odnosu prema izrazu statusa i ukusa [26]. Budući da je riječ o ručno izrađenim proizvodima prožetima neposrednošću i vještinom izvedbe, njihov je jedinstveni karakter zamijećen u suprotnosti s mehanički proizvedenim tkaninama doprinio njihovom širenju putem izravnih narudžbi kao i putem maloprodajnih prostora koji su potrošačima omogućili pristup artefaktima visokog standarda proizvodnje. Poduzetnički duh trgovine Modern Textiles primjer je diseminacije koja je pratila međusobno isprepletene mreže ženske proizvodnje omogućujući time prostor za cirkuliranje njihove robe među bogatom i naprednom klijentelom koja je cijenila estetski senzibilitet moderne umjetnosti. Zajedno s keramikom, zidnim tapetama i drugim ručno izrađenim tekstilom, trgovina je prodavala radove Phyllis Barron, Dorothy Larcher i Enid Marx, tkanine koje je u susjednom studiju tiskala Elspeth Little, kao i uzorke proizvedene u radionici Footprints, koja je tijekom 1930-ih otvorila dvije odvojene trgovine nudeći svoje klijentima, poput glumica Yvonne Arnaud (1890.-1958.) i Gracie Fields (1898.-1979.), mogućnost kupovine šalova,

haljina, sakoa te narudžbu tkanina i izradu odjeće po mjeri [19,20].

Odmaknuvši se od prevladavajućeg apstraktnog jezika, svojim ponavljanim stiliziranim narativnim temama obogaćenima prikazima krajolika, arhitektonskih i cvjetnih motiva, radovi Joyce Clissold ističu se po reprezentativnim scenama i proširenoj paleti jarkih i živih boja. Postignute uporabom anilinskih bojila, njihove detaljne rukom pisane recepture popraćene maštovitim nazivima kao što su *Pale Bunny Brown, Holy Ghost Blue* ili *Winter Sunshine* moguće je pronaći u dvije bilježnice koje su zajedno s uzorcima tkanina kao dio dizajneričinog osobnog arhiva donirane zbirci Central Saint Martins Museum and Study Collection [27,28]. Iako je dizajn Phyllis Barron privukao pozornost Rogera Fryja, odbila je poziv za pridruživanje Omega radionici [14] te je vidljivost svoga rada povećala izlažući na mjestima koja su promovirala „visoku" umjetnost poput Mayor Gallery i Zwemmer Gallery, gdje je uzorak Enid Marx pod nazivom *Wangle* popratio izlaganje drvene skulpture *Mother and Child* (1931.) Henryja Moorea (1898.-1986.) [10], potvrdivši time neraskidivost odnosa između tekstilnog medija i likovne umjetnosti.

U Sjedinjenim Državama, grad Chicago postao je jedno od najvažnijih središta američkog *Arts and Crafts* pokreta koji je, orijentiran prema funkcionalnoj proizvodnji dobrog dizajna, težio unapređenju idealističkih paradigmi putem filantropskih inicijativa, poput Hull Housea utemeljenog godine 1889. u svrhu omogućavanja stjecanja obrtničkih vještina osobama koje su se nalazile u ekonomski nepovoljnim okolnostima [29]. Osnovan godine 1935. kao odgovor na Veliku depresiju pod pokroviteljstvom mjera Works Progress Administration Franklina D. Roosevelta (1882.-1945.), Milwaukee Handicraft Project omogućio je zapošljavanje žena koje zbog nedostatka stručne obuke ili radnog iskustva nisu bile kvalificirane za druge programe. Pod nadzorom Else Ulbricht (1885.-1980.), koja je pedagogiju umjetnosti studirala na Pratt Instituteu u New Yorku i diplomirala na Milwaukee State Teachers Collegeu [30], navedeni je projekt obuhvatio 11 radnih jedinica usmjerenih na proizvodnju knjiga, sagova, tkanja, aplikacija, kostima, lutaka, drvenih i platnenih igračaka, namještaja te tkanina tiskanih blokovima i sitotiskom, koje su vodile diplomantice ili studentice završnih godina studija umjetnosti sa zadatkom dizajniranja artefakata i podučavanja radnica [31].

Ulbricht je zahtijevala da, pretežno ženske, „dizajnerice-predradnice" zadrže fleksibilnost u pogledu eksperimentalne prirode pojedinačnih zadataka i cijelog projekta. U odnosu na tisak blokovima, to je uključivalo izradu preliminarnih nacrta, pripremu i urezivanje drvenih i linoleumskih blokova, miješanje bojila na bazi ulja i prijenos dizajna na tkanine pomoću gumenih i drvenih batova te preša u slučaju većih blokova (sl.5) [32].



Sl.5 Reljefni tisak na tekstilu, Milwaukee Handicraft Project, Works Progress Administration (WPA), 1935-1943, uwmmss59_B02_F09_P058_a, Elsa E. Ulbricht Papers (1905-1978), University of Wisconsin-Milwaukee Libraries

Unatoč uporabi „primitivnih metoda" koje je mogao izvesti široki raspon radnica s ograničenim skupom vještina [33], cilj artefakata bio je obuhvatiti visoki standard dizajna i izrade te podići ukus javnosti za svakodnevne uporabne predmete namijenjene institucijama financiranima poreznim prihodima. U tome su smislu, s obzirom da je Ulbricht studirala uvezivanje knjiga u Hull Houseu [31] te polazila ljetnu školu slikarstva u Saugatucku u državi Michigan koju su osnovali i pohađali čikaški umjetnici [34], njezina pedagoška načela i otvorenost k društvenim implikacijama dobrog dizajna odražavala vodeće ideje *Arts and Crafts* pokreta. Sve do njegova okončanja godine 1943. Milwaukee Handicraft Project opskrbljivao je brojne škole, bolnice, dječje vrtiće i sirotišta u Wisconsinu i drugim državama osmišljavajući svoje tkanine obraćanjem pozornosti na svrhu pojedinačne institucije i uzimajući u obzir njihovu prikladnost različitim dobnim skupinama i razinama obrazovanja [32].

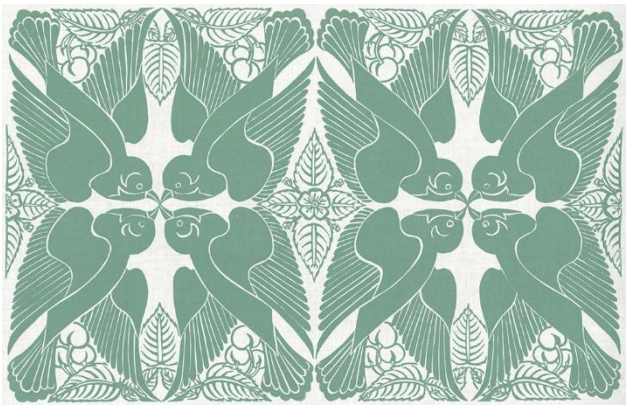
Stvorene primjenom jednog bloka ili složenim raspoređivanjem nekoliko blokova, ručno tiskane zavjese i zidne draperije predstavljale su živopisne dječje teme koje su, prožete osjećajem za kolektivni identitet nacije, prikazivale prepoznatljiva obilježja poput domorodačkih motiva, regionalnih ptica, drveća i životinja (sl.6), kao i svakodnevnih i poljoprivrednih narativa u skladu s oživljenim interesom za narodnu umjetnost i tradiciju, koji je tijekom ekonomski izazovnih vremena, kako je utvrdila Jane S. Becker, odražavao „način života koji se nije oslanjao na materijalno bogatstvo" [35].



Sl.6 Motivi, Milwaukee Handicraft Project, Works Progress Administration (WPA), 1935.-1936., 1992.001.08, Special Collections, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries

4. Žene i zajednički rad

Istaknuto prisustvo slikovnih interpretacija lokalnih i regionalnih tema moguće je uočiti u radovima dizajnerica Folly Cove skupine. Kroz međuigru pozitivnog i negativnog prostora te ritmičnost temeljenu na varijacijama u veličini, članice grupe eksperimentirale su s horizontalnim, vertikalnim i dijagonalnim umnožavanjem prikaza proizašlih iz svakodnevnih aktivnosti i neposrednog prirodnog okoliša, uključujući biljni, morski i životinjski svijet (sl.7). Smještene na rtu Cape Ann sjeveroistočno od Bostona, prvog centra *Arts and Crafts* pokreta u Sjedinjenim Državama s posebno jakim fokusom na tiskanje knjiga, gradske četvrti Gloucestera, uključujući Folly Cove, razvile su se u mjesto koje je, uz finsku imigraciju s kraja devetnaestog stoljeća, privlačilo brojne umjetnike i imućne obitelji iz grada. Iako su dizajnerice Folly Cove skupine proizašle iz različitih društvenih sredina i samostalno osmišljavale svoje radove kroz godišnje skupne tečajeve pod mentorstvom Virginije Demetrios, njihovi blokovima tiskani artefakti materijalizirali su kolektivne procese stvaranja znanja i dijeljenja vještina, isprepliću koheziju i identitet skupine s osobnim i umjetničkim razvojem. Kao dio svoje dugovječnosti, skupina je uspješno svladavala zahtjeve svakodnevnih rodnih uloga i kućanskih obaveza te je ostvarila nacionalni interes za svojim tkaninama za interijer i odjeću, balansirajući pritom ugovore s komercijalnim tvrtkama i poslovnim okruženjima u kojima su dominirali muškarci s dosljednošću svojim izvornim standardima, dodatno potvrđenima uspostavom samostalnog maloprodajnog i izložbenog prostora [36]. Osvrćući se na sposobnost umjetničkog obrta da pridonese definiranju zajednice i formiranju skupnog identiteta izvan pojma tradicije, u uvodu u knjigu *Craft, Community, and the Material Culture of Place and Politics, 19th-20th Century*, Janice Helland, Beverly Lemire i Alena Buis ističu važnost razumijevanja zajednica ne kao „stagnirajućih, homogenih grupa, već dinamičnih, fluidnih skupina ljudi i stvari, koje se organiziraju i pregrupiraju u različito vrijeme i na različitim mjestima“ [34]. Izgrađena u kontekstu gospodarske krize kao dio jednog od rijetkih rasno integriranih programa, zajednica formirana tijekom Milwaukee Handicraft Projecta omogućila je društveni angažman te je međusobno povezala umjetnice s „nekvalificiranim“ ženama, žene različitih rasa i imigrantkinje s ograničenim znanje engleskog jezika. Društvene veze iskovane zajedničkim radom osigurale su uspješnu reputaciju programa čiji su ručno izrađeni predmeti, uključujući tkanine tiskane blokovima, podizali moral i samopouzdanje žena na temelju stjecanja produktivnih vještina i značajnog doprinosa široj zajednici.

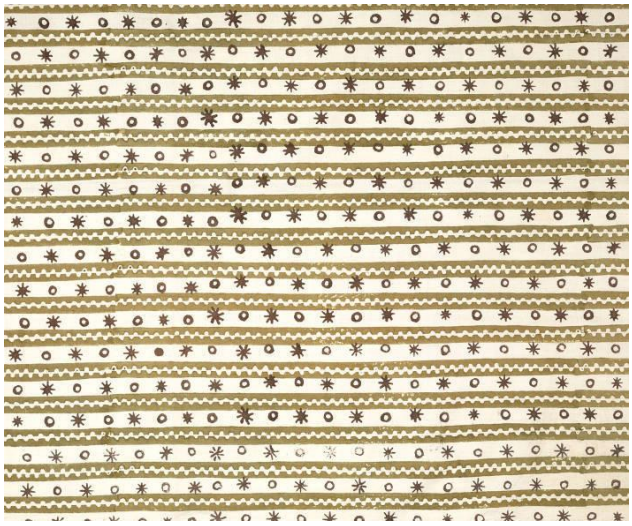


Sl.7 *Round Robin*, Linoleumski blok tisak, Tinta na pamuku, Eleanor Curtis (1910.-2008.), 1954.,
Collection of the Cape Ann Museum, Gloucester, MA

U svojem pregledu složenosti međuodnosa između umjetnosti, obrta i dizajna, Grace Lees-Maffei i Linda Sandino postavile su pomicanje njihovih granica te nijanse manifestiranja u odnos prema materijalnim i vizualnim konceptualizacijama predmeta od strane njihovih izrađivača i diskursa koji okružuju njihovu recepciju [38]. Formalno školovana kao slikarica, Phyllis Barron pokazala je znatiželju za postavljanjem materijala i izrade u središte svoje umjetničke prakse koja ju je vodila k uspostavljanju dugotrajnih prijateljskih veza duboko isprepletenih s njezinim ručno izrađenim tkaninama. Odlučna u otkrivanju principa biljnih bojila, Barron je razvila bliski odnos s Mairet od koje je zadobila poticaj za prodaju i javno izlaganje svojih radova. To je otvorilo vrata velikoj

narudžbi za uređenje unutrašnjosti jahte vojvode od Westminstera i olakšalo upoznavanje s Larcher, što je rezultiralo doživotnim partnerstvom [14]. Uz „improvizacijsku kreativnost" kao generativni proces i trajnu performativnu interakciju s materijalnim svijetom, Tim Ingold i Elizabeth Hallam naglašavaju važnost promatranja kreativnosti kao „relacijske" u smislu njezine ovisnosti o „ukupnoj matrici odnosa u koju je ugrađena i u koju se proteže" [16]. Dopuštajući da se individualni razvoj odvija „kroz prisutnost i aktivnosti drugih" [16], utjecaj relacijskog aspekta kreativnosti posebno je uočljiv u praksama ručnog tiskanja blokovima, konstituiranima bilo putem kolektivnog djelovanja ili uspostavljenima kroz istraživanja smještena unutar mreža društvenih i neovisnih poduzetničkih veza. Ograničenje zaliha i zatvaranje maloprodajnih prostora uzrokovano izbijanjem Drugog svjetskog rata prekinulo je djelatnost ručnog tiskanja u Britaniji zbog čega neke žene, poput Barron i Larcher, nikada nisu nastavile s radom u ovoj tehnici. No njihova je kreativnost utjecala na Susan Bosence (1913.-1996.) koja se s tkaninama Barron i Larcher upoznala tijekom zaposlenja kao tajnica ravnatelja Dartington Halla, progresivnog obrazovnog centra s istaknutim fokusom na umjetnost i obrt, te je pokrenuvši svoju eksperimentalnu radionicu, posjetila dizajnerice ranih 1950-ih i time stekla izravna saznanja o njihovom iskustvu s tradicionalnim procesima. Uz tiskanje linoleumskim blokovima, nastavila je razvijati vlastitu pažljivo razrađenu tehniku kombinacijom slojevitog tiskanja te bojadisanja s otporom uporabom voska, paste ili konaca. Bosence je pokazala svijest o teksturalnim kvalitetama tkanina koju je zajedno sa svojom metodologijom podijelila u knjizi objavljenoj 1985. godine pod naslovom *Hand Block Printing & Resist Dyeing*, ističući pritom da „metoda nije ni kreativna ni nekreativna: umjetnikov um jest taj koji stvara" [39]. Kombinirajući svoju praksu s podučavanjem na institucijama kao što su Dartington School and Adult Education Centre, Camberwell School of Arts and Crafts u Londonu i West Surrey College of Art and Design u Farnhamu 1960-ih i 1970-ih, Bosence je radila u domaćem okruženju i pronalazila nadahnuće za svoje tonove u okolnom krajoliku. Oslanjajući se prvenstveno na suvremena Caledon i Soledon bojila koja je fiksirala sumpornom kiselinom kako bi postigla jasne i stabilne tonove, Bosence je svoje malene točkaste i prugaste oblike koncipirala u suptilne apstraktne uzorke isprepletene delikatnim, individualno strukturiranim krugovima, rombovima i zvijezdama (sl.8) osmišljenima za naizmjeničnu uporabu ovisno o odabiru potrošača [36].

Baveći se pedagoškim radom u Central School of Arts and Crafts od 1936. do 1940. godine, Joyce Clissold nastavila je tiskati blokovima nakon rata sve



Sl.8 Pozitivni tisak u žuto-zelenoj boji, Tkanina tiskana linoleumskim blokom, Susan Bosence, 1950-e-1960-e, T.75.16.b, Collections of the Crafts Study Centre, University of the Creative Arts

do 1980-ih, iako u manjem opsegu. U početku zabrinuta zbog nedostatka kontrole u industrijskoj proizvodnji [22], počevši od 1937. godine, Enid Marx svoje je vještine izrade uzoraka preusmjerila na dizajn tkanina za presvlake londonske podzemne željeznice, postigavši godine 1944. status Kraljevske dizajnerice za industriju (Royal Designer for Industry). Uključenost žena u obrtničku i industrijsku sferu dizajna tijekom međuratnog razdoblja istaknula je njegovo poimanje kao područje u kojemu se „ženska točka gledišta" smatrala korisnom za povećanje potrošnje predmeta masovne proizvodnje [41]. Postupno istraživanje tehnike ručnog sitotiska kao brže alternative tiskanju blokovima i relativno jeftinog komercijalnog medija za umjetničko eksperimentiranje pružilo je isplative mogućnosti za rad žena kao samostalnih industrijskih dizajnerica - iako su takve suradnje, u konačnici, bivale povoljnijima za industriju [42]. Te su se prilike nastavile pojavljivati nakon rata s novom generacijom studentica Royal College of Art što je približilo odnos likovne umjetnosti i tekstilnog sitotiska, osobito zamjetljiv u paralelama s apstraktnim ekspresionizmom ostvarenima u radovima koje je za Hull Traders osmislila Shirley Craven (r. 1934.). Radeći za tvrtku i kao dizajnerica i kao umjetnička direktorica, Craven je, međutim, zauzimala jedinstvenu poziciju unutar industrije koja je dopuštala značajno više kreativne slobode i kontrole nad produkcijom radova [43]. U tome smislu, autografski pristup tekstilnom dizajnu čije je vrijednosti isticao Paul Nash te izrazita neposrednost i jednostavnost ručnog tiskanje blokovima, ostaju sažeti u knjizi uzoraka Susan Bosence koju je za Crafts Study Centre godine 1995. okupila Anne Hinkins. Osvrćući

se na rad Susan Bosence kao na proces koji se nije oslanjao na preliminarne crteže i njihov naknadni prijenos na tkaninu, u uvodnom eseju, *The Work is Part of Life*, povjesničarka tekstila Deryn O'Conner razlikovala je njezin pristup od podjele rada koju je moguće uočiti u djelatnosti samostalnih ili studijskih dizajnerica i muškaraca koji su upravljali procesom tiskanja - "ono što se događa između njezinih ruku i komada tkanine jest djelatnost dizajniranja" [40].

L i t e r a t u r a :

[1] Nash, P. Modern English Textiles. In *Paul Nash: Writings on Art*; Causey, A., Ed.; Oxford University Press: Oxford, UK, 2000; str. 47-52, ISBN 0198174136. https://doi.org/10.1093/oao/9781884446054.013.90000372205

[2] Nash, P. Woodcut Patterns. In *Paul Nash: Writings on Art*; Causey, A., Ed.; Oxford University Press: Oxford, UK, 2000; str. 52-53, ISBN 0198174136 https://doi.org/10.1093/oao/9781884446054.013.90000372205

[3] Mendes, V. *The Victoria & Albert Museum's Textile Collection: British Textiles from 1900 to 1937*; Victoria and Albert Museum: London, UK, 1999; ISBN 185177114X.

[4] Bonnefoit, R.; Celio-Scheurer, M.-E. *Tracing Wiener Werkstätte Textiles: Viennese Textiles from the Cotsen Textile Traces Study Collection*; Birkhäuser: Basel, Switzerland, 2023; ISBN 9783035627640. https://doi.org/10.1515/9783035627718

[5] Rayner, G.; Chamberlain, R.; Stapleton, A. *Artists' Textiles in Britain, 1945-1970: A Democratic Art*; Antique Collectors' Club: Woodbridge, UK, 2003; ISBN 1851494324.

[6] Fry, R. Preface to the Omega Workshops Catalog. In *A Roger Fry Reader*; Reed, C., Ed.; University of Chicago Press: Chicago, IL, USA, 1996; str. 201, ISBN 0226266435.

[7] Anscombe, I. *Omega and After: Bloomsbury and the Decorative Arts*; Thames and Hudson: London, UK, 1981; ISBN 0500233373.

[8] Collins, J. *The Omega Workshops*; Secker & Warburg: London, UK, 1984; ISBN 0436106524.

[9] Long, C. Introduction: Ruskin's Two Paths and the Arts and Crafts Movement. In *The Rise of Everyday Design: The Arts and Crafts Movement in Britain and America*; Penick, M., Long, C., Eds.; Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin: Austin, TX, USA, 2019; str. 1-36, ISBN 9780300234985.

[10] Harrod, T. *The Crafts in Britain in the 20th Century*; Yale University Press: New Haven, CT, USA, 1999; ISBN 0300077807.

[11] Nash, P. Modern English Textiles I. In *Paul Nash: Writings on Art*; Causey, A., Ed.; Oxford University Press: Oxford, UK, 2000; str. 73-75, ISBN 0198174136. https://doi.org/10.1093/oao/9781884446054.013.90000372205

[12] Cherry, D. The Ghost Begins by Coming Back: Revenants and Returns in Maud Sulter's Photomontages. In *Revival: Memories, Identities, Utopias*; Lepine, A., Lodder, M., McKever, R., Eds.; The Courtauld Institute of Art: London, UK, 2015; str. 29-44, ISBN 9781907485046.

[13] Lepine, A.; Lodder, M.; McKever, R. Introduction. In *Revival: Memories, Identities, Utopias*; Lepine, A., Lodder, M., McKever, R., Eds.; The Courtauld Institute of Art: London, UK, 2015; str. 17-28, ISBN 9781907485046.

[14] Barron, P. My Life as a Block Printer. In *Barron & Larcher: Textile Designers*; Silver, M., Burns, S., Eds.; ACC Art Books: Woodbridge, UK, 2018; str. 43-79, ISBN 9781851499205.

[15] Ingold, T. The Textility of Making. *Cambridge Journal of Economics* **2010**, *34*, 91-102. https://doi.org/10.1093/cje/bep042

[16] Hallam, E.; Ingold, T. Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction. In *Creativity and Cultural Improvisation*; Hallam, E., Ingold, T., Eds.; Berg: Oxford, UK, 2007; str. 1-24, ISBN 9781845205263. https://doi.org/10.4324/9781003135531

[17] Weaver, C. R. Enid Marx at the Central School in the 1920s. In *Making Their Mark: Art, Craft and Design at the Central School, 1896-1966*; Backemeyer, S., Ed.; Herbert Press: London, UK, 2000; str. 101-108, ISBN 0713658622.

[18] Rooke, N. *Woodcuts and Wood Engravings*; Print Collectors' Club: London, UK, 1926.

[19] Clark, H. "Modern Textiles" 1926-1939. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present* **1988**, *12*, 47-54, ISSN 02609568.

[20] Clark, H. Printed Textiles: Artist Craftswomen 1919-1939. *Ars Textrina* **1988**, *10*, 53-70, ISSN 08249091.

[21] Powers, A. *Modern Block Printed Textiles*; Walker Books: London, UK, 1992; ISBN 9780744518917.

[22] Powers, A. *Enid Marx: The Pleasures of Pattern*; Lund Humphries: London, UK, 2018; ISBN 9781848222526.

[23] Scanlon, J. The Space Between: Rediscovering the Folly Cove Designers. *The Massachusetts Review* **2015**, *56*, 282-301. https://dx.doi.org/10.1353/mar.2015.0056

[24] Tanner, R. *Phyllis Barron 1890-1964 and Dorothy Larcher 1884-1952: A Record of Their Block-Printed Textiles*; Hand-Printed: Chippenham, UK, 1968. Dostupno na: https://www.vads.ac.uk/digital/collection/CSC/id/3058/rec/251 Pristupljeno 22/12/2024

[25] Kopytoff, I. The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*; Appadurai, A., Ed.; Cambridge University Press: Cambridge, UK, 1986; str. 64-91, ISBN 0521357268.

[26] Bourdieu, P. *A Social Critique of the Judgement of Taste*; Harvard University Press: Cambridge, MA, USA, 1984; ISBN 0674212770.

[27] Clissold, J. Dye Book, Ledger containing handwritten instructions for dye recipes, 1920s, Central Saint Martins Museum and Study Collection, Object no. T.1.1992.97. Dostupno na: https://collections.arts.ac.uk/objects/6519/dye-book?ctx=0d1a32ce-3986-4383-b8bc-b592787aa78d&idx=104 Pristupljeno 22/12/2024

[28] Clissold, J. Dye Book, Ledger containing handwritten instructions for dye recipes, 1930s, Central Saint Martins Museum and Study Collection, Object no. T.1.1992.96. Dostupno na: https://collections.arts.ac.uk/objects/6518/dye-book?ctx=cfde000d-ecc0-4fbd-840b-8d204efa5eb3&idx=104 Pristupljeno 22/12/2024

[29] Blakesley, R. P. *The Arts and Crafts Movement*; Phaidon Press: London, UK, 2006; ISBN 9780714838496.

[30] Merrill, P. C. Elsa Ulbricht: A Career in Art. *Milwaukee History* **1993**, *16*, 22-28, ISSN 01637622, Dostupno na: https://www.tfaoi.org/aa/3aa/3aa88.htm, Pristupljeno 22/12/2024

[31] Quinn, L. M. Replacing Welfare With Work in the WPA: The Handicraft Project That Made Milwaukee Famous, 28th Annual Morris Fromkin Memorial Lecture, University of Wisconsin-Milwaukee, 30 October 1997, Dostupno na: https://dc.uwm.edu/eti_pubs/143, Pristupljeno 22/12/2024

[32] Bellais, L. No Idle Hands: A Milwaukee WPA Handicraft Project. *The Wisconsin Magazine for History* **2000**, *84*, 48-56, ISSN 00436534.

[33] Retson, N. The Federal Arts Project in Wisconsin 1936-1939, Master's Thesis, University of Wisconsin-Madison, 1977. Dostupno na: https://minds.wisconsin.edu/handle/1793/7008, Pristupljeno 22/12/2024.

[34] Ulbricht, E. Oral History Interview With Elsa E. Ulbricht, 1974 October 16 – 1975 August 19, by Dennis Barrie, for the Archives of American Art. Dostupno na: https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elsa-emilie-ulbricht-12932, Pristupljeno 22/12/2024

[35] Becker, J. S. *Selling Tradition: Appalachia and the Construction of an American Folk, 1930-1940*; University of North Carolina Press: Chapel Hill, NC, USA, 1998; ISBN 0807824089.

[36] Sarni, E. M. *Trailblazing Women Printmakers: Virginia Lee Burton Demetrios and the Folly Cove Designers*; Princeton Architectural Press: New York, USA, 2023; ISBN 9781797224282.

[37] Helland J.; Lemire, B.; Buis, A. Introduction. In *Craft, Community and the Material Culture of Place and Politics, 19th-20th Century*; Helland J., Lemire, B., Buis, A., Eds.; Ashgate: Farnham, UK, 2014; str. 1-10, ISBN 9781409462071.

[38] Lees-Maffei, G.; Sandino, L. Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art. *Journal of Design History* **2004**, *17*, 207-219. https://doi.org/10.1093/jdh/17.3.207

[39] Bosence, S. *Hand Block Printing & Resist Dyeing*; David & Charles: Newton Abbot, UK, 1991; ISBN 0715385240.

[40] O'Connor, D. The Work is Part of Life. In *Susan Bosence, A Record of Her Hand Block Printing and Resist Dyeing*; Hinkins, A., Hand-Printed, 1995. Dostupno na: https://www.vads.ac.uk/digital/collection/CSC/id/3062/rec/116 i https://www.vads.ac.uk/digital/collection/CSC/id/4108/rec/122, Pristupljeno 22/12/2024

[41] Worden, S.; Seddon, J. Women Designers in Britain in the 1920s and 1930s: Defining the Professional and Redefining Design. *Journal of Design History* **1995**, *8*, 177-193. https://doi.org/10.1093/jdh/8.3.177

[42] Boydell, C. Free-Lance Textile Designer in the 1930s: An Improving Prospect?. *Journal of Design History* **1995**, *8*, 27-42. https://doi.org/10.1093/jdh/8.1.27

[43] Jackson, L. *Shirley Craven and Hull Traders: Revolutionary Fabrics and Furniture 1957-1980*; Antique Collectors' Club: Woodbridge, UK, 2009; ISBN 9781851496082.